

Approche épistémologique du jeu

Christian Pratoussy

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041267ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041267ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pratoussy, C. (1995). Approche épistémologique du jeu. *L'Annuaire théâtral*, (18), 161–180. <https://doi.org/10.7202/041267ar>

Christian Pratoussy

Approche épistémologique du jeu

Perroquateurs de concepts [...], gardiens des nœuds, syntaxeurs de viscères, bocalisateurs de névroses, démêleurs de pénis, divinateurs de membranes, coupeurs d'homme en trois, phallucinateurs, pêcheurs de méandres, réducteurs de têtes, écouteurs d'oreillers [...]¹.

Valère Novarina, dans *Le Théâtre de paroles*, manque de mots pour critiquer le «penseur du théâtre». En le citant, j'ai choisi de faire, sans en être prié, une confession publique, de déclarer mon *mea culpa*. Je sais qu'en proposant un article qui se veut une approche épistémologique du jeu — ce n'est qu'une approche, mais épistémologique tout de même —, plus d'un souhaiteraient me mettre au feu, tout au moins mon texte. Et ce n'est pas le résultat d'un délire paranoïaque. Le théâtre serait un territoire interdit à la raison. Je me souviens qu'à Liège, en octobre 1994, lors du premier congrès «Théâtre à l'Université», j'avais été pris à partie par un artiste. Je persiste malgré tout.

Depuis, comme il arrive qu'on se sente un peu seul dans sa ou ses recherches, je me fais désormais accompagner d'Anne Souriau qui, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, écrivait à l'article «intellectuel»:

Le terme indique une présence privilégiée et une importance des préoccupations conceptuelles et théoriques; il n'implique aucunement l'absence d'autres préoccupations. Un préjugé absurde et malheureusement fort répandu veut que l'intellectuel exclue l'affectivité et la sensualité — comme si l'on ne pouvait se développer d'un côté qu'en s'atrophiant d'un autre. Les faits montrent pourtant

¹ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 140.

l'existence d'esprits riches et équilibrés, capables d'aller fort loin dans bien des directions variées².

Je suis rassuré, si vous ne l'êtes pas encore.

J'espère être assez clair sur ma position. Je tiens maintenant à me présenter plus précisément: cette intervention s'inscrit dans le contexte général d'une thèse de doctorat en Sciences de l'éducation que je conduis, sous la direction du professeur Philippe Meirieu, à l'Université Lyon 2, en France. Le sujet de ma thèse est la rencontre du théâtre et de l'université, dont les issues sont au nombre de deux: le théâtre universitaire et les études théâtrales.

Ici, je ne m'intéresserai qu'au versant «études théâtrales». Entre parenthèses, je signale que ma recherche concerne un cadre précis, celui du Département d'études théâtrales de l'Université Lyon 2, dont je suis moi-même diplômé. La situation de l'université de Lyon a une importance particulière. Comme nous le verrons ultérieurement, elle est liée étroitement à ma réflexion sur la relation entre l'étude du théâtre en tant que genre littéraire et phénomène scénique. En effet, le Département d'études théâtrales de l'université lyonnaise prend son origine chez des professeurs de lettres (français, allemand, espagnol, anglais) qui ont créé, à la fin des années 1960, un Centre de recherche théâtrale pour fédérer des préoccupations communes malgré la diversité des langues.

Cette situation locale ne doit pas se dégager cependant du contexte national. L'aspect institutionnel de l'enseignement du théâtre dans certaines universités françaises remonte à 1950, lors de la création du premier Institut d'études théâtrales à la Sorbonne, suite à l'initiative de Jacques Scherer. C'est la notion de dramaturgie qui fut le fondement de cette nouveauté universitaire. La dramaturgie tente de déceler l'action dans le texte: le théâtre n'est plus seulement de la littérature. Depuis cette origine, le vrai développement des études théâtrales date des années soixante-dix. Finalement, cette histoire est assez récente. Mais

² Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, p. 894.

elle est suffisante pour établir déjà des observations dépassant les conjonctures spatiotemporelles concernant les finalités et les méthodes. Il y a là un grand champ de problématiques dont je privilégierai la question de l'épistémologie du savoir théâtral, en précisant que je ne m'attache pour l'instant qu'à la situation du théâtre occidental. Reste cependant à savoir si une recherche épistémologique est légitime, en tant que «métascience», dans la mesure où la question est aussi de savoir s'il existe une ou des sciences théâtrales. André Veinstein, il y a longtemps, répondait par l'affirmative:

Il n'y a pas à proprement parler des «sciences» du théâtre ni de «science» du théâtre. Il y a cependant une discipline qui a vocation d'effectuer le contrôle et la synthèse des résultats et c'est l'esthétique puisque celle-ci s'intéresse par vocation aux manifestations artistiques³.

Le titre de mon article, donc, pourrait être une provocation. Heureusement, elle ne se veut qu'une approche, une tentative. En effet, nous savons que l'épistémologie est une analyse critique du fondement des sciences afin d'en déterminer les logiques, les validités, partant les légitimités. L'épistémologie étant, par ailleurs, mâtinée de philosophie, elle se trouve amenée, par voie de conséquence et en dernier ressort, à mettre en débat des systèmes de valeurs. Ce débat est systématique quand il s'agit d'un art.

Je vous invite donc à prendre connaissance d'un travail en cours, de parcourir avec moi un bout de chemin, le chemin de ma thèse. Foucault disait qu'«il n'est pas facile de dire quelque chose de nouveau»⁴. Je n'ai effectivement pas cette prétention. Je ne souhaiterais que suivre le théâtre où il a été, où il est lorsqu'il est réfléchi, pensé. Suivre la piste du théâtre, c'est suivre en fait plusieurs pistes, découvrir des croisements. Céder à l'incise, au détour, à la digression. Pratiquer la référence pour s'en échapper. Mon enquête, mes hypothèses s'appuieront sur les propos des gens de théâtre confrontés à ceux des

³ André Veinstein, «Sur l'organisation des études théâtrales. Marche romane», *Cahiers de l'A.R.U.Lg.*, t. XX, n° 3, 1970, p. 89-91.

⁴ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 61.

penseurs du théâtre, sans omettre dans un premier temps des témoins essentiels, les gens de lettres puisque le théâtre prend sa source, universitairement parlant, dans le champ de la littérature. Je serai citatif d'abord, pour être incitatif, ensuite. Avec cette communication, je voudrais faire le point, comme l'on dit en excursion, pour déterminer la route à prendre, pour savoir où l'on va.

Commençons par le commencement. *Quid* de la littérature? Anne Souriau, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, procède à la définition suivante:

L'étymologie (*littera*, caractère d'un alphabet) rattache la littérature à l'écrit, et effectivement l'écrit assure la fidélité et la durée de la transmission et de la conservation des œuvres littéraires; mais définir la littérature comme art des seuls écrits méconnaît gravement l'existence d'une importante littérature orale, et d'une culture littéraire réelle, souvent très développée, chez les peuples sans écriture. Pour l'esthéticien, la littérature se définit par l'emploi du langage articulé comme matériau de l'œuvre d'art⁵.

Je retiendrai de Souriau quatre critères d'identification de la littérature:

1° la littérature est un art du temps, qui ne se perçoit que de façon fragmentaire. On ne peut pas lire une œuvre, d'un seul coup d'œil, ne serait-ce que le moindre sonnet;

2° le matériau que la littérature utilise est un matériau existant; les dictionnaires et les manuels de grammaire sont les palettes de l'auteur;

3° cet art est lié, de fait, à la voix et à l'ouïe;

4° enfin, la littérature assure un pont entre signifiant et signifié.

Le cadre que dresse Souriau pourrait être confortable. Il ne l'est pas autant que cela. Il est même parfois contestable. Par exemple, le matériau préorganisé que fourniraient les dictionnaires est sujet à caution. Valère Novarina, que je

⁵ Anne Souriau, *op. cit.*, p. 955.

citais en introduction, est un exemple d'évasion des dictionnaires. Novarina conteste la langue pour défendre la parole, et déjà on verra apparaître la problématique de la mise en voix, la mise en chair. Je connais moins les auteurs québécois, mais je me suis laissé dire que certains ne rentrent pas non plus forcément dans la définition de Souriau. Le théâtre peut être écrit mais il lui arrive de manquer d'air dans les mots écrits.

Le poids de l'approche littéraire est tel qu'il nous faut continuer l'investigation de ce champ pour, comme Ulysse avec son grand cheval de bois, affaiblir la forteresse de l'intérieur, ou du moins ramener cette approche à sa juste valeur, pour que d'autres puissent se faire jour. Par la littérature, nous devrions atteindre le littéraire, l'étude de la littérature, l'étude du théâtre par la littérature et enfin la relativiser.

Entre le littéraire et l'analyse littéraire, puis entre le primat du texte et la primauté de la représentation, qui procède pourtant de deux enjeux différents, incomparables, il y a peut-être une peur. Une peur que je retiendrais pour l'instant comme indicible. Les mailles de cette peur sont serrées, il faut l'avouer. Tentons à nouveau une percée avec Anne Ubersfeld et Pierre Larthomas, qui ont œuvré largement sur le texte. La première était catégorique dans son *École du spectateur* — et l'est toujours, je crois: «Contrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique.»⁶ Le second tient le même discours, en commençant à soulever un des mystères du théâtre: «L'œuvre dramatique est écrite, mais écrite pour être jouée.»⁷

Nous avançons doucement. Apparaissent des contradictions, des antinomies. Mais ce premier parcours a au moins le mérite de voir se manifester d'autres protagonistes que la littérature et le théâtre: la parole, le langage, la voix, le corps, l'absence, la présence, etc. Des ponts peuvent se dresser. Patrice Pavis,

⁶ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 9.

⁷ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 175.

par métaphore, parle d'un enfantement difficile quand il s'agit pour le texte de donner naissance à la représentation:

Au lieu de penser le lien entre texte et représentation comme passage, translation, réduction de l'un à l'autre, on préfère le décrire comme établissement d'effets de sens et de contraste entre des systèmes sémiotiques différents (verbal/non-verbal, symbolique/ iconique, par exemple), comme écart à la fois spatial et temporel entre signes auditifs du texte et signes visuels de la scène⁸.

Jusqu'à présent nous aurions pu craindre qu'entre littéraire et théâtral s'installent des problématiques gigognes. Avec l'arrivée de la parole, la ronde rhétorique va céder la place à une spirale où l'humain pourrait tout perdre ou tout gagner. Notamment avec le drame moderne comme l'indique Jean-Pierre Sarrazac:

La parole, dans le drame moderne, est un signe fracturé: le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage. Entre la pensée et l'élocution, que la *Poétique* d'Aristote présentait comme un couple solide et solitaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence⁹.

Voilà de quoi encore alimenter des hypothèses.

Silence, absence. Nous retrouvons la littérature, le littéraire, et plus précisément l'auteur et l'absence que certains mots comblent ou essayent de combler. La psychanalyse peut intervenir. À ce titre, je convie Robert Silhol comme témoin:

⁸ Patrice Pavis, «Du texte à la scène: un enfantement difficile», *Théâtre/Public*, n° 79, p. 27-35.

⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne (Suisse), L'Aire théâtrale, 1981, p. 119.

Ici prend toute son importance la conception lacanienne selon laquelle la parole «est déjà une présence faite d'absence», c'est-à-dire a pour fonction de représenter, c'est-à-dire encore de rendre présent et aussi de tenir la place de. [...] Ici se loge le désir, dans la fonction de réapparition hallucinatoire. Telle est l'œuvre littéraire, sous-tendue de désir inconscient et satisfaction hallucinatoire, tout comme la parole et tout comme le rêve¹⁰.

Le corps — au propre comme au figuré — de mon hypothèse est là. La problématique qui mine les rapports entre le texte théâtral et l'acte scénique semble résider dans le désir. Je reprendrai volontiers un titre peu connu de Claudel pour définir le théâtre: *L'Homme et son désir*. Et je pourrais maintenant donner un sous-titre à ma communication: «Épistémologie du désir». Le corps est en jeu: postuler qu'une épistémologie est impossible, mais que rien n'empêche de tenter cet impossible. Impossible ne veut pas dire interdit. Donc je ne m'interdis pas de réfléchir à une épistémologie du jeu. Le sacré n'interdit pas l'exégèse.

Je ne citerai pas à nouveau Foucault. Je le dis: je n'invente rien. J'ai seulement une grande envie, par l'épistémologie, d'aller voir de plus près ce désir. Je rappelle Novarina à la barre: «C'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre.»¹¹ Bien avant lui, Goethe disait que «tout bien considéré, le corps tient le premier rôle au théâtre»¹². Roland Barthes est plus systématique:

La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps du théâtre est à la fois contingent et essentiel, vous ne pouvez le posséder (il est magnifié par le prestige du désir nostalgique);

¹⁰ Robert Silhol, *Le Texte du désir. La critique après Lacan*, Petit Rœulx (Belgique), 1984, p.24.

¹¹ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 19.

¹² Goethe, *Wilhelm Meister in Romans*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1222.

contingent, vous le pourriez, car il vous suffirait d'être fou un moment (ce qui est en votre pouvoir) pour sauter sur la scène et toucher ce que vous désirez¹³.

Le corps, la chair. On sait la violence de *Penthésilée* de Kleist:

Il y a tant de femmes pour se pendre au cou de leur ami, et pour lui dire: je t'aime si fort — oh! si fort! que je te mangerais. Et à peine ont-elles dit le mot, les folles, qu'elles y songent, et se sentent déjà dégoûtées. Moi, je n'ai pas fait ainsi, bien-aimé! Quand je me suis pendue à ton cou, c'était pour tenir ma promesse — oui — mot pour mot. Et tu vois — je n'étais pas aussi folle qu'il a semblé¹⁴.

La psychanalyse est de retour avec Christian David, analysant cette pièce dans son ouvrage sur *L'État amoureux*:

Ce qui fait le subtil entrelacs des composantes de la relation amoureuse entre Achille et Penthésilée, c'est la coexistence de l'ambiguïté foncière d'une approche érotique qui, contradictoirement, présuppose une mutuelle abdication qu'en même temps elle exclut, et de cette autre ambiguïté que constitue la division intime des deux héros entre des exigences internes inconciliables¹⁵.

Fonction traditionnelle de la catharsis au théâtre. Mais faut-il encore que notre hypothèse passe la rampe. Jean-Pierre Ryngaert nous y aide avec son *Introduction à l'analyse du théâtre*:

Après tout, nous continuons obstinément à nous demander, lecteurs et spectateurs, même si c'est avec une ingénuité variable: qu'est-ce que ça raconte? Peut-être faudrait-il aussi se demander aujourd'hui, dans le même mouvement: qu'est-ce que ça me raconte?¹⁶

¹³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 86-87.

¹⁴ H. von Kleist, *Penthésilée*, scène XXIV, trad. de Julien Gracq, in Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1989, p. 1118.

¹⁵ Christian David, *L'État amoureux*, Paris, Payot, 1979, p. 110.

¹⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 52.

Novarina, encore, pour découvrir le mystère du théâtre propose une méthodologie à risques: «Faudra un jour qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue [...]. Faudrait ouvrir. Quand ça joue.»¹⁷ L'acteur, l'actrice, le corps de l'acteur, le corps de l'actrice pour ne pas dire la viande de l'acteur et de l'actrice. La science de ce corps, c'est a priori, la médecine. Mais l'épistémologie de la médecine n'est pas celle qui convient, bien évidemment.

J'ouvre ici une parenthèse. Et c'est d'ailleurs plus qu'une parenthèse. Je veux pointer l'intérêt de l'acception québécoise de la langue française dans notre réflexion, à savoir que le féminin n'est pas occulté à la différence de l'acception française. Et dans notre cas, c'est plus qu'un intérêt, c'est une problématique qui rejoint la «sexuation» de l'acteur, justement: «Acteur et actrice en scène». Le genre de l'acteur ne compte pas pour peu, et pas seulement d'une manière métaphorique, dans une réflexion sur «ce» qui se passe là-bas, derrière notre quatrième mur, à nous, spectateurs. Novarina y répond d'une manière que je rejoindrais:

C'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus; avec leur vagin, pas avec leur machin. Ils jouent avec tous les trous, avec tout l'intérieur de leur corps troué, pas avec leur bout tendu. Ils ne parlent pas du bout des lèvres, toute la parole leur sort du trou du corps. Tous les acteurs savent ça. Et qu'on veut les en empêcher. D'être des femmes et d'vaginer. On veut qu'ils indiquent, montrent une chose après l'autre et dans l'ordre, pas qu'ils se montrent. On veut les réduire à n'être que des télégraphes à émettre et exécuter, à transmettre des signaux avec leur corps d'une tête à l'autre, des phallus à sens, des membres mâles tendus pour désigner, des flèches bien

¹⁷ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 21-22.

dressées à pointer l'sens, des indicateurs et des exécutants. Dans le sens, dans le bon sens, pour que tout reste dans l'ordre normal¹⁸.

Si je poursuivais dans la même veine, je pourrais dire que la sémiologie est un discours masculin qui cherche à réduire, à épuiser un mystère nécessairement féminin.

Une approche plus universitaire que celle de Novarina a été inaugurée par Patrice Pavis, dans un article de *Protée* intitulé: «Le jeu de l'acteur: 'explications de gestes' ou vectorisation du désir?» En l'espèce, Pavis propose l'approche suivante:

On peut imaginer deux approches du geste au théâtre: comme une «explication de gestes», c'est-à-dire une description des procédés de la communication verbale fondée sur une lecture sémiologique des signes corporels; comme un flux non contrôlé d'impulsions et d'énergies non destinées à la communication selon le modèle (utopique) d'un «théâtre énergétique» (Lyotard). La «vectorisation du désir», qui tente une médiation entre les deux approches, paraît une manière de suivre les flux selon les vecteurs plus ou moins inscrits dans la représentation ou établis selon les hypothèses de lecture du spectateur¹⁹.

Il ajoute: «Il y a donc entre explication des signes et événement énergétique un nécessaire compromis, auquel on a ici donné le nom de 'vectorisation du désir'». ²⁰ L'alternative est bien posée, mais ce qui est décevant, c'est qu'elle débouche sur un compromis. Jean Duvignaud, en d'autres termes, et dans une perspective voisine, préférerait à ce compromis la problématique suivante: «Existe-t-il des croyances, des actes, des scénarios psychologiques ou sociaux qui, dans la vie commune ou individuelle, ne ressortissent à aucun des deux grands

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ Patrice Pavis, «Le jeu de l'acteur: 'explications de gestes' ou vectorisation du désir?», *Protée*, vol. 21, n° 3, 1993, p. 56-68.

²⁰ *Ibid.*

systèmes d'explication qui définissent l'épistémologie: la fonction ou la structure?»²¹ Duvignaud écrivait cela dans *Le Jeu du jeu*. Entre la fonction et la structure, il y a un jeu qui n'est pas un juste milieu, un compromis. Au théâtre, nous sommes ailleurs. Mais pas dans un compromis. D'ailleurs, on dit: «Je vais au théâtre». On ne dit pas: «Je vais au compromis».

J'en reviens à Pavis. Il ouvre une voie, et passionnante, et effrayante. Oui, à installer enfin le désir au centre du théâtre, on risque, je risque, je me risque à l'inconnu, je me risque à mon propre désir. Par ailleurs, comment me faudra-t-il envisager l'analyse du désir? Le terme de compromis n'est pas satisfaisant, je l'ai dit. Qu'en est-il de «désir», qui, par intuition me convient? La littérature à ma disposition présente des désirs, du désir. Le désir n'est pas simple. Déjà, en termes de typographie, le désir est traité suivant plusieurs modes: en lettres minuscules, parfois avec une initiale en majuscule, exceptionnellement, comme chez Robert Silhol²², tout en majuscules. Le mot désir partage avec un autre mot des affres typographiques. Ce mot, c'est «dieu». Qu'en est-il de ces mots magiques qui ne sont pas sûrs de leurs choses? Pour «dieu», je vous conseille de vous reporter à d'autres qu'à moi. Pour «désir», j'ai fait une petite enquête. Désir, comme «dieu», est un mot-valise. Chacun y met son propre nécessaire de voyage. Il n'empêche qu'à convoquer le désir dans une approche épistémologique, qui ne se veut pas pour autant totalement dénuée de surprise dans l'énonciation de ses hypothèses, il n'y a pas d'autres rembarde que l'exigence et la rigueur.

À ce stade du discours, je souhaiterais énoncer quelques phrases-clés, voire quelques sentences personnelles pour marquer l'état actuel de ma réflexion passée et amorcer ma réflexion à venir:

- Ne pas savoir l'autre.
- Le désir est un savoir ignorant.

²¹ Jean Duvignaud, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 18.

²² Robert Silhol, *op. cit.*

- Le désir est la science de l'absence.
- L'épistémologie du désir est le désir du désir.
- Le désir n'a pas de vérité.
- C'est peut-être un jeu qui ne se sait pas.

Fi du délire. Éluçidons la notion. Je me servirai, à cette fin, d'un ouvrage de synthèse sur la question, celui, de Jean Lacroix, *Le Désir et les désirs*²³.

Le désir existe-il? Si oui, en quoi consiste son unité? Par une étude qui débute chez Rousseau, puis qui se poursuit chez Saint-Simon, Fourier, Marx, Marcuse et Reich, l'auteur tente d'élucider les conceptions du désir et des désirs. Assez vite, il décline le désir, pour l'illustrer, en utopie politique du bonheur. Il n'y a là qu'un déplacement de problématique tant la notion de bonheur est aussi incertaine que celle du désir. C'est par défaut que le bonheur s'identifie. Ne pas être malheureux est un premier pas vers ledit bonheur. En tout état de cause, bonheur et malheur auront précédé et alimenté la question du désir.

Le désir n'est pas théorique. Il se vit, et donc se partage (il ne s'échange pas). Communication, communauté, convivialité (Illich), âge d'or des groupes de jeunes (hippies). Pour constituer ces groupes, le principe fédérateur est la contestation de la société d'une façon que Lacroix modélise ainsi. Il y a quatre ennemis du désir: tout d'abord la technique, qui est l'application de la science, laquelle est fondée sur la raison, cette dernière s'édifiant sur l'idée de vérité. Or, le désir n'a pas de vérité. Autre version: les raisons de rejeter la société sont de trois ordres. La croissance, bonne en soi, ne fait qu'encourager la consommation, la passivité. Elle satisfait des besoins et non les désirs. Ce qui subsisterait, à la limite, c'est le désir de satisfaire des besoins. La croissance passe par la production de satisfactions de besoin. *Exit* la création.

En fin d'ouvrage, Jean Lacroix se dégage d'un parcours historique, essaie d'élargir sa réflexion, qui, au demeurant, ne dépasse pas l'environnement

²³ Jean Lacroix, *Le Désir et les désirs*, Paris, PUF, 1975.

occidental. Après les analyses précédentes, il relève que si tension il y a, elle n'est pas entre raison et désir, entre répression et désir, elle réside entre le désir et les désirs, qui n'en sont que des déclinaisons fragmentaires, et parfois trompeuses. Le désir, c'est l'altérité: désirer l'autre, désirer mon désir de l'autre, désirer son désir, parce que je ne suis pas, parce que je ne suis pas sans l'autre, sans mon désir de l'autre. La présence de l'autre comble mon absence à moi-même. La prière (dans le sens de «je vous en prie») est un appel à l'autre, c'est le message du désir. Dans un chapitre ultime, Lacroix convoque Blondel. Dès lors la prière prend un sens particulier, le désir changeant de perspective. Il n'est plus — seulement? — la quête de l'autre, il est l'intermédiaire entre le dieu des chrétiens et les hommes.

Le panorama est inscrit entre philosophie, psychologie, sociologie, politique. Nous ne sommes donc pas si loin du théâtre. Pour finir avec Lacroix, retenons entre autres, et en dernière instance que «le désir est ce qui permet à l'homme de se dépasser. Il est une métonymie du manque d'être.»²⁴ «Ainsi, ce qui est en jeu dans le désir, c'est à la fois l'absence et la présence de soi-même à soi-même. La fin de l'homme, c'est l'accomplissement du désir selon l'accomplissement du désir dans la plénitude infinie de son exigence. Le monde est le lieu d'un long pèlerinage vers nous-mêmes.»²⁵

C'est une approche. Je voudrais en évoquer d'autres, qui soient rattachées à un seul champ, comme la psychologie. À ce titre, je citerai Norbert Sillamy dans le *Dictionnaire encyclopédique de psychologie* à l'article «désir»: «La personnalité toute entière s'élabore dans le champ du désir, à travers d'incessantes tensions et leur réduction, en résolvant de nombreux conflits intrapsychiques, dont le complexe d'Œdipe est le plus important dans la genèse individuelle.»²⁶

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶ Norbert Sillamy, «Désir», *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, t. 1, Paris, Bordas, p. 346-347.

De la part de la philosophie, je retiendrai Denis Vasse dans *Le Temps du désir*: «Le désir est le force d'éclatement de l'Être dans la pensée et le discours du monde.»²⁷ Denis Vasse est intéressant car il évoque la parole dans la problématique de la béance:

La parole est l'acte symbolique par excellence. Elle naît du conflit des forces de la vie et de la mort, mais elle n'est ni la vie, ni la mort. Elle témoigne seulement du réel de l'un et de l'autre, impossibles à concevoir l'une sans l'autre [...]. La parole est tout à la fois le lien et la rupture entre la vérité insaisissable où elle s'origine et le savoir où elle s'épuise [...]. Son irruption incessante témoigne du non-su. Elle est la source de toutes représentations, dont aucune ne peut rendre compte.»²⁸

André Comte-Sponville, dans son *Traité du désespoir et de la béatitude*, offre une version encore plus riche car le désir sera pour lui le seul signe d'une inscription dans le présent, sa seule condition de validité:

Désir conscient pour une part, inconscient pour une autre, et toujours pluriel et contradictoire. Car le désir n'existe pas indépendamment de la multiplicité fluctuante de ses occurrences. [Il cite ici Spinoza, dans *Éthique*:] «J'entends donc par le mot de désir tous les efforts, impulsions, appétits et volitions de l'homme, lesquels varient suivant la disposition variable d'un même homme et s'opposent si bien les uns aux autres que l'homme est traîné en divers sens et ne sait où se tourner.»²⁹

[...]

Ce désir est puissance [...], mais point en tant que virtualité. Ce n'est pas un espoir. Ou plutôt, l'espoir n'est qu'une de ses modalités, et qui exprime plutôt ses limites que sa réalité, son impuissance plutôt que sa force. Le désir, lui, pris en lui-même, est puissance, mais puissance présente. Il est pour cela

²⁷ Denis Vasse, *Le Temps du désir*, Paris, Seuil, 1969, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 59.

toujours en acte: il est l'acte même de désirer, lequel n'est pas autre chose, ici et maintenant qu'une détermination à agir³⁰.

Comte-Sponville prend, par ailleurs, la précaution de lever certaines ambiguïtés sur le sens lexical du désir:

Non que tout désir soit forcément sexuel dans son principe (ce qu'on peut bien admettre avec Freud, mais point facilement démontrer), mais parce que tout désir, me semble-t-il, partage avec les choses du sexe une certaine polarisation binaire où s'oppose tout simplement — comme le dit Freud, là encore, mais comme le disaient déjà Épicure et Lucrèce, Spinoza et Diderot... — ces deux petites «choses» (dont le désir après tout ne fait que constater la différence en même temps qu'il l'engendre): le plaisir et le déplaisir (comme dit Freud), le plaisir et la douleur (comme disent Épicure et Lucrèce), la joie et la tristesse (comme dit Spinoza), ou le bonheur et le malheur (comme dit Diderot.)³¹

Le désir est sur la scène. Soit. Il franchit la rampe, il atteint le spectateur. Ce n'est pas aussi simple. Le désir, c'est un peu comme la foudre. On pense qu'elle descend du ciel. Mais en réalité, ce sont bien des contingences électriques du sol qui l'attirent. Le sol du désir serait ici le public. Qu'en est-il de ce public de désirs? Duvignaud envisage le problème sous un angle sociologique, voire psychosociologique:

La réunion d'hommes et de femmes disposés selon les lois internes d'un lieu théâtral n'est jamais neutre. L'attente commune agit sur la simulation. Le public n'est pas un simple miroir. Il ne renvoie pas seulement les signes qu'il reçoit. Il achève, pour ainsi dire, par le sens qu'il leur donne, les signes que le comédien propose par sa gestuelle. On a souvent évoqué cette rétroaction: les théoriciens de l'information l'expliquent par la constitution d'un réseau ou d'un système invisible qui envelopperaient l'émetteur du message, le mode de transmission de ce dernier et le récepteur. Que le forum intérieur soit atteint par les informations diffusées par un centre émetteur, voilà qui fait partie du

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³¹ *Ibid.*, p. 209.

mécanisme d'une société et de l'exercice de ses fonctions principales [... Mais] l'acteur ne transmet pas une banale information. La situation dont il assume la représentation est presque toujours une situation de transgression. La situation imaginaire repose ici entièrement sur la crédibilité que lui accorde le public, sur cette sorte d'hypnose collective, au sens qu'ont fait à ce mot les anthropologues. Ainsi, une part sans doute cachée du public rend ce dernier, pour un moment, solidaire d'un criminel, d'un fou ou d'un malade³².

J'ajouterai: «et éventuellement, d'un amoureux».

Seule la littérature académique ne s'est pas occupée du corps du public. Le roman le fait très bien aussi, avec autant de pertinence. Anne Wiazemsky, dans *Canines*, l'histoire — fictive — d'une mise en scène de *Penthésilée* — eh oui, encore elle! — l'écrit avec talent:

Au fur et à mesure que la représentation avançait et que la tragédie d'Achille et de Penthésilée se précisait, une stupeur générale gagnait le public. De l'orchestre au balcon, on se taisait, accablé, fasciné, choqué. Des corps se tendaient en avant, comme pour se rapprocher des personnages, les accompagner, être au plus près de leurs souffles, de leurs chuchotements, de leur sueur et de leurs larmes³³.

Une approche épistémologique comme celle à laquelle je souhaitais me livrer ne peut pas se passer d'un questionnement méthodologique. C'est ainsi que j'achèverai, temporairement, mon article. Étudier le jeu de l'acteur, c'est étudier ce qu'il dit du désir, ce qu'il me dit de mon désir, c'est de déterminer en quoi mon désir réagit au corps de l'acteur, à sa parole. Le désir s'adresse à l'autre. Mais cet autre (le personnage, pas l'acteur) est inaccessible. C'est en ce sens qu'il est bien un désir. Comment s'y prendre pour analyser ce désir? Je ne rejette pas l'approche de Pavis, bien entendu, tant elle est neuve et prometteuse. Ce que

³² Jean Duvignaud, *Public et spectateurs*, in D. Couty et A. Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 170-176.

³³ Anne Wiazemsky, *Canines*, Paris, Gallimard, 1993, p. 268-269.

je souhaiterais faire, pour finir, c'est anticiper sur la question du statut qu'on ne manquera pas de nous poser.

Envisageons rapidement les approches du théâtre utilisées. Je vise à l'unité, celle du désir, et celle de l'épistémologie des études théâtrales, des sciences théâtrales. Tout d'abord, il me semble que l'épistémologie des sciences théâtrales ne peut pas être la somme des épistémologies partielles de chacune des disciplines qui les constituent. En fait, quelles sont-elles? Celle qui semble, de l'extérieur, la plus proche du théâtre serait la sociologie. À évoquer une science, une science humaine, nous pouvons ici nous poser la question de savoir comment ce genre d'approche, classique, ou pour le moins traditionnelle, est accueilli par les hommes de théâtre, l'essentiel, à mes yeux, étant de réduire au mieux les tensions, voire les fractures, entre théâtre et science. Je crois que théâtre et science sont des illusions. De fait, le «conseil épistémologique» que je pourrais proposer maintenant serait de ne pas se faire d'illusions sur ces illusions.

On peut décomposer l'acteur. On peut décomposer la science qui le décompose. Par parenthèse, notons que le terme de décomposition peut être entendu de diverses manières, et pas des plus ragoûtantes. Est-ce à dire qu'il faille donc, dans une approche épistémologique, ajouter des épistémologies partielles pour en arriver à une épistémologie unitaire? Je ne le crois pas. Seule une unité théorique peut engendrer une épistémologie spécifique. Cette unité se fonde sur le désir. Pour reprendre une expression de Josette Féral, nous aurions à faire ici à une «poétique du flou»³⁴. Rien de péjoratif n'est à craindre si l'exigence et la rigueur recommandées précédemment sont tenues. D'une part, c'est le propre des sciences humaines; et, d'autre part, chez nos voisins des sciences exactes, le flou commence à être épistémologiquement intégré. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler que l'intelligence artificielle³⁵ arrive à rendre compte du flou, du très possible, du presque certain à l'encontre de la logique

³⁴ Josette Féral, «L'acteur émancipé», *Théâtre/Public*, n° 117, 1994, p. 96-102.

³⁵ D. Dubois et H. Prade, «Les logiques du flou et du très possible», *La Recherche*, n° 237, 1991, p. 1308-1315.

classique, binaire: 0 ou 1. Mais le théâtre n'est pas encore abondant sur Internet, en forme d'hypertextes, même si la littérature et la poésie le sont déjà³⁶. Et même s'il l'était, je fais l'hypothèse que le désir dépassera, débordera toujours l'électronique. L'exigence et la rigueur la remplacent et la remplaceront — je pourrais dire: avantageusement. La prise en compte du désir est non seulement l'espoir d'une unité épistémologique, elle est aussi une garantie de résultat par sa fécondité, et ce, dans la mesure où le spectateur fait partie du spectacle auquel il assiste, voire qu'il analyse.

Je sais bien de qui je m'inspire lorsque je force les portes de la rationalité: Popper, qui me fournit mon credo. «La science doit [...] partir des mythes et de leur critique; elle n'a pour origine ni la collecte des observations ni l'invention d'expériences nouvelles, mais l'examen critique des mythes, des procédures et des pratiques à caractère magique.»³⁷ Mais je ne suis pas le seul à avoir part à l'héritage. Tous nos frères du déluge, celui d'après Popper, sont bienvenus. Je compte sur Ruth C. Kohn:

L'approche rationnelle, dans son aspiration à la scientificité, fait passage vers «un objectivisme intégral où l'humain se perd» (Mucchielli, 1974). L'autre mode débouche en point ultime sur la contemplation — spirituelle ou amoureuse — ou la création artistique, qui tournent toutes deux le dos à l'exigence de communicabilité scientifique³⁸.

[...]

Cependant, ces deux pôles sont aussi ce vers quoi ne peut pas ne pas tendre une science qui se veut humaine. Il semble dès lors que se crée un champ de forces, où toute proposition de démarche oscillera entre la mise à distance transformant l'humain en objet, ou une participation sensible débouchant sur l'indicible. Le choix est à la fois, inéluctable et impossible. Il ne peut être conçu

³⁶ J.-P. Balpe, «Littérature et poésie sur livre électronique», *La Recherche*, n° 273, 1995, p. 184-185.

³⁷ K. Popper, *Conjectures et réfutations*, Paris, Payot, 1985, p. 85.

³⁸ Ruth C. Kohn et P. Nègre, *Les Voies de l'observation. Repères pour les pratiques de recherches en sciences humaines*, Paris, Nathan, 1991, p. 94.

qu'en terme de valorisation, c'est-à-dire de visibilisation d'un des aspects par invisibilisation de l'autre³⁹.

Le problématique de la valeur est posée. Seule la philosophie est à même de l'alimenter. Nous sommes au théâtre. C'est l'esthétique qui va ainsi fédérer les modes d'approche, esthétique qui ne garantit rien non plus, et c'est tant mieux, pour l'homme et sa liberté. Je propose à l'esthétique un avenir à laquelle elle s'est préparée depuis Baumgarten comme le disait Étienne Souriau: «Le mot d'esthétique a été créé par Baumgarten à partir de la distinction traditionnelle entre les *næta*, faits d'intelligence, et les *aistheta*, faits de sensibilité.»⁴⁰

Gilles Deleuze, dans *Logique du sens*, pressent à sa juste valeur la pertinence de l'esthétique:

L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'existence possible; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle; l'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation⁴¹.

Dès lors j'utiliserai indifféremment les termes de philosophie et d'esthétique. Qu'on m'entende bien, la philosophie dont je parle est une philosophie qui n'ignore pas la science, les sciences. Elle en est même à la pointe. Elle s'installe en point avancé des recherches les plus contemporaines, tout en ne reniant pas ce qu'elle est d'abord. Mon père spirituel, dans ce domaine, est André Comte-Sponville qui s'interrogeait, et s'interroge encore, sur la philosophie au regard de son efficience et en fonction de ceux qui en douteraient d'une manière générale:

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 689-694.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 300.

Il n'est pas vrai [...] que la philosophie ne serve à rien. Elle n'est faite que de mots, c'est sûr, et ne change qu'eux, ou leur ordre, que l'agencement en nous des mots et des images, notre pensée, le murmure confus de notre âme. Les choses ne philosophent pas, et la philosophie les laisse comme elles sont. Leur silence les protège. Nous ne sommes pas Dieu, et notre discours n'est qu'un discours: production et déplacement de sens, et point création d'être. Mais aussi, ce sont les mots qui font problème, ce sont les images qu'il faut maîtriser⁴².

Concrètement, s'il fallait se fixer un programme de travail, une fois munis de cette philosophie, de cette esthétique, en quelques mots, j'en indiquerai trois contributions:

1. identifier les savoirs acquis sur le théâtre et établir une épistémologie de ces savoirs;
2. repérer les valeurs transmises par telle ou telle pratique théâtrale (dans le passé et le présent, ici et ailleurs);
3. préciser des finalités pour l'avenir de la science théâtrale.

Il n'est certes plus le temps d'envisager dans le détail ce qu'il pourrait advenir dans les faits de cette philosophie du théâtre, de cette esthétique du désir. En tout état de cause, je suis lucide sur l'éventualité d'une phagocytose réciproque entre théâtre et philosophie (je ne dis plus: théâtre et science), puisque l'un et l'autre participent du désir. Quel enjeu!

⁴² André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 8.